A obra violonística de Américo Jacomino, o Canhoto (1889-1928), e os espetáculos de variedades na cidade de São Paulo[1].

Sérgio Estephan[2]

Este artigo tem por objetivo ressaltar a atuação do violonista paulistano Américo Jacomino, o Canhoto[3], nos chamados espetáculos de variedades, espetáculos estes, caracterizados pela mescla da música com outras atividades artísticas, tais como o teatro, o cinema, o circo e a literatura. Para tanto, utilizaremos, como referência central, a pesquisa, ainda inédita, dos musicólogos Paulo Castagna, Gilson U. Antunes e Eduardo Fleury, feita nos arquivos do jornal O Estado de S. Paulo. Por fim, a partir de tais espetáculos, refletiremos sobre o caráter, por assim dizer, da música de Canhoto: popular e/ou erudita.

Canhoto e a música na cidade de São Paulo

Canhoto é considerado um dos mais importantes violonistas da geração pioneira do violão instrumental brasileiro.[4] Paulistano, filho de imigrantes italianos, é autor de importantes composições do repertório violonístico nacional, como a valsa lenta, *Abismo de rosas*, a *Marcha do marinheiro* e a *Marcha triunfal brasileira*, *Viola, minha viola*, dentre as 136 composições de sua autoria até então localizadas[5]. Seu interesse pelo violão veio do irmão mais velho, Ernesto, que "tocava regularmente violão e

---

[1] Artigo extraído da tese de doutorado, *'Viola, minha viola'. A obra violonística de Américo Jacomino, o Canhoto (1889-1928), na cidade de São Paulo*, realizada no Programa de Estudos Pós-Graduados em História da PUC-SP, sob orientação do professor Dr. Antônio Rago Filho, e defendida em dezembro 2007.

[2] Doutor em História pela PUC-SP e professor universitário.

[3] Além de Américo Jacomino, outros dois músicos ficaram conhecidos como Canhoto. Waldiro Frederico Tramontano, nascido no Rio de Janeiro em 1908, formou o importante Regional do Canhoto, com a participação dos violonistas Dino e Meira e do flautista Altamiro Carrilho (que substituiu Benedito Lacerda em maio de 1951), entre outros e o compositor e violonista Canhoto da Paraíba, o Francisco Soares de Araújo, que nasceu em Princesa Isabel no ano de 1928. Veio para o Rio de Janeiro em 1959, travando contato com Pixinguinha e Radamés Gnattali, entre outros músicos (*Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica*. São Paulo: Art Editora; PubliFolha, 1998, p. 147). Neste projeto de pesquisa, cujo recorte cronológico se estende até 1928, faremos referência a Américo Jacomino apenas por seu apelido, Canhoto.

[4] ESTEPHAN, Sérgio. *O violão instrumental brasileiro: 1884-1924.* Dissertação (Mestrado em História) – PUC-SP, São Paulo, 1999.

[5] ESTEPHAN, Sérgio. *'Viola, minha viola'. A obra violonística de Américo Jacomino, o Canhoto (1889-1928), na cidade de São Paulo.* Tese (Doutorado em História) - PUC-SP, São Paulo, 2007, p.178.

bandolim".[6] Canhoto não chegou a freqüentar escola, aprendeu a ler e escrever com o pai e também com o irmão, que resistia em lhe ensinar violão, já que Américo não invertia as cordas do instrumento, como seria típico de um violonista canhoto, pelo fato do instrumento pertencer a seu irmão, "que era destro". Assim,

> [...] invertia a posição do instrumento, mas não podia fazer o mesmo com as cordas. Foi assim que o menino adquiriu o hábito de tocar as três primeiras cordas do violão - as agudas - com o polegar da mão esquerda, e as graves - os baixos – com o dedo anular, médio e indicador, criando uma técnica peculiar e extraordinária de tocar o violão. E foi assim que Américo Jacomino ficou conhecido como Canhoto.[7]

Canhoto apresentou-se nos mais importantes palcos da cidade de São Paulo, como o Conservatório Dramático e Musical e o Teatro Municipal, tendo ainda, contato com um dos maiores nomes do violão instrumental deste início de século XX, o paraguaio Agustin Barrios. Sua carreira, contudo, se iniciou nos citados espetáculos de variedades, que marcaram a vida artística da cidade durante as duas primeiras décadas do século XX, quando Canhoto se apresentou em tabuletas de circo, em cinemas, teatros e de saraus literários, ao lado de artistas, muitos, com pouca projeção da cena cultural paulistana, como o barítono Luiz de Freitas, a pianista Antonietta Pontes, o parodista Miguel Max, a cançonettista Pura Jenelty, e outros com maior projeção como os cantores Paraguassu e Eduardo das Neves e o já citado violonista paraguaio, Agustin Barrios.

Canhoto e a ligação da música com a nascente indústria cinematográfica

Como ponto de partida de nossa reflexão, destacaremos a ligação da música com o cinema[8], quando, por ocasião da apresentação dos espetáculos de variedades, eram exibidos, "na tela", uma projeção, e, posteriormente, "no palco", uma apresentação de cantores, poetas, mágicos etc. Por sinal, foi o que ocorreu na "primeira notícia de Canhoto no jornal", em 27 de dezembro de 1915 na coluna Palcos e Circos do jornal *O*

---

[6] SIMÕES, op. cit., p. 6.

[7] TAUBIKIN, Miriam (org.). *Violões do Brasil*. São Paulo: Miriam Taubikin, 2004, p. 35.

[8] Dentro da I Jornada Brasileieira de Cinema Silenciosa, promovida e realizada na Cinemateca Brasileira de São Paulo, entre 10 a 19 de agosto de 2007, o maestro Júlio Medaglia, que musicou, *O Estudante de Praga*, produção alemã de 1913, observou, ao final desta exibição, que o chamado "cinema mudo" não

Estado de S. Paulo, quando Canhoto, por ocasião da estréia do "trio brasileiro", formado por Edu Gomes e Caramurú. Ao lado desta "grande estréia" no palco do Hygh-life, "na tela", foram exibidos doze filmes escolhidos.[9] Já no dia 25 de abril de 1916, no Colombo, "os comoventes dramas *Nunca mais*..., *Os fugitivos* e *Justiça da montanha*. No palco [...] Canhoto" e o barítono brasileiro "Luiz de Freitas, da Academia Nacional de Música de Roma"[10], espetáculos estes repetidos no mesmo Teatro Colombo, nos dias 27, 28 e 30 de abril de 1916, segundo a mesma fonte.

Em novembro do mesmo ano, o autor de *Abismo de rosas* participou de uma *matinée* "literária, musical" e dançante, "que o Clube 13" ofereceu aos "voluntários paulistas, na platéia do Municipal". Além de Canhoto, "que executou, no violão, três números de seu repertório", esse espetáculo, aberto com o Hino Nacional "de Gottschalck, executado ao piano pela senhorita Antonietta Pontes", contou ainda com a participação do "sr. Olympio Romero, que terminou recitando um poema", quando tiveram início as danças, ao som de uma orquestra, "prolongando-se o baile até depois das 20 horas".[11] Já no Teatro Boa Vista, em março de 1917, Canhoto participou do espetáculo onde, em sua primeira parte, constou a representação "da comédia de Hennequin, *O inviolável*", no qual tomou parte o ator João Barbosa, "professor da Escola Dramática do Rio de Janeiro". Na segunda parte desse mesmo programa, a hora artística com "o violonista Américo Jacomino", ao lado de "Alexandre Azevedo, Sales Ribeiro Serra, Cremilda de Oliveira, Adelaide Coutinho e Ferreira de Souza".[12] Também em maio de 1917, Canhoto participou de um trio, de curta existência, que estreou no Teatro São Pedro e que contou ainda com a participação de Luiz de Freitas e Américo Garrido. Nessa oportunidade, foram exibidos, "na tela, *O navio fantasma* e *A*

---

passa de uma mentira, na medida em que o acompanhamento musical era obrigatório, nos primórdios da industria cinematográfica.

[9] Jornal *O Estado de S. Paulo*, 27 dez. 1915, coluna Palcos e Circos, p. 5. Informação recolhida por Gilson U. Antunes.

[10] Jornal *O Estado de S. Paulo*, 25 abr. 1916, coluna Palcos e Circos, p. 2. Informação recolhida por Gilson U. Antunes.

[11] No mesmo espetáculo, deveria tomar parte, mas não compareceu, o "Dr. Paulo Setubal, que devia, segundo o programa, dizer versos de sua lavra" (Jornal *O Estado de S. Paulo*, 27 nov. 1916, coluna A Sociedade, p. 4. Informação recolhida por Gilson U. Antunes).

[12] Jornal *O Estado de S. Paulo*, 02 mar. 1917, coluna Palcos e Circos, p. 5. Informação recolhida por Gilson U. Antunes.

verdade amarga".[13] Em junho, o mesmo trio no palco, enquanto "na tela, *O sedutor invisível* e *A noiva de seis séculos*".[14] Ainda em junho de 1917, os dois integrantes do trio, Luís de Freitas e Garridos, "duetistas caipiras", realizaram apresentações "sem o Canhoto".[15]

Em março de 1918, Canhoto se junta ao "machiettista Max", quando formaram a "troupe' Max-Canhoto"[16], que estreou no Teatro Guarany, "cinema da Rua da Consolação", local onde, dias antes, atuaram "os artistas Eduardo das Neves e Canhoto", enquanto na tela, o "emocionante drama *Traição sertaneja*".[17] Em agosto do mesmo ano, Canhoto se apresentou ao lado de "Baptista Junior (o caipira)", enquanto "na tela, *Factos de guerra*, (...), e *Cleópatra moderna*, por Miss Dorothy Dalton".[18] Em setembro de 1921, Canhoto realizou uma temporada, ao apresentar-se "todas as noites" após a exibição dos filmes, com a "*troupe* paulista [...], sendo seus componentes os artistas Luís de Freitas, barítono, Maria Mesquita, cançonetista", além de Canhoto, "todos sob a direção do aplaudido parodista cômico Miguel Max".[19]

A prática envolvendo tais espetáculos de variedades, onde diversas manifestações artísticas se mesclavam, conforme ressaltamos, não era uma prática restrita a artistas paulistas. Em janeiro de 1919, enquanto Canhoto realizava uma *tournée* artística "no norte do estado", acompanhado do ator "Alves Junior", o violonista paraguaio, Agustin Barrios, realizava uma *soirée* da moda no Royal teatro, tendo, na tela, o "romance de Alexandre Dumas, *O conde de monte Cristo*, 'A punição' [...] e *O gentil Talismã*".[20] Já em seu concerto de despedida da cidade de São Paulo, em abril de 1919, no salão do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, este "distinto e aplaudido violonista

[13] Jornal *O Estado de S. Paulo*, 18 maio 1917, coluna Palcos e Circos, p. 5. Informação recolhida por Gilson U. Antunes.
[14] Jornal *O Estado de S. Paulo*, 07 jun. 1917, coluna Palcos e Circos, p. 5. Informação recolhida por Gilson U. Antunes.
[15] Jornal *O Estado de S. Paulo*, 30 jun. 1917, coluna Artes e Artistas, p. 3. Informação recolhida por Gilson U. Antunes.
[16] Jornal *O Estado de S. Paulo*, 30 mar. 1918, coluna Palcos e Circos, p. 3. Informação recolhida por Gilson U. Antunes.
[17] Jornal *O Estado de S. Paulo*, 25 mar. 1918, coluna Palcos e Circos, p. 3. Informação recolhida por Gilson U. Antunes.
[18] Jornal *O Estado de S. Paulo*, 03 ago. 1918, coluna Palcos e Circos, p. 3. Informação recolhida por Gilson U. Antunes.
[19] Jornal *O Estado de S. Paulo*, 18 set. 1921, coluna Palcos e Circos, p. 5. Informação recolhida por Paulo Castagna.

paraguaio" participou de "um sarau literário e musical", em que "emprestam seu concurso", na parte literária, Júlio César da Silva, Altair G. Miranda, Laurindo de Brito [...]".[21]

Ainda em relação à proximidade da música com o cinema, ressaltamos a questão referente ao campo de trabalho do músico do início do século no próprio cinema. Um exemplo que ilustra essa questão ocorreu no Cine República, onde sua "orquestra que se compunha de 30 professores, sob a regência do M° Martinez Grau"[22], apesar de, como observa Alberto Ikeda, "tratar-se de um exemplo raro, pois a maioria dos cinemas mantinham mesmo orquestras bem menores, geralmente com menos de dez figuras", enquanto os "cinemas mais simples conseguiam no máximo manter um pianista apenas".[23] Vale destacar que, em 1907, surgiu o "primeiro cinema fixo da cidade", que foi o "Bijou-Theatro, seguido do cinema Radium na Rua São Bento e do cinema Ires". Ainda segundo Ikeda, "em 1909, sete cinemas anunciam seus programas n'o Estado de S. Paulo, dois anos mais tarde, o mesmo jornal publica uma relação de todos os cinemas da cidade: a esta altura, já são trinta e um".[24]

Quanto aos músicos que trabalhavam nesses cinemas, encontramos tanto músicos de formação erudita quanto grupos de choro, como o formado por Paraguassu, Canhoto, Luís Miranda e Caramuru, e até bandas. Em relação aos músicos de formação erudita, podemos citar o maestro Souza Lima "que tocava e dirigia entre 1915 e 1916 no cine Teatro Espéria uma orquestra de 18 pessoas, sendo logo em seguida substituído por Mignone"[25], que, por sua vez, tocou também "no cinema Bijou Teatro e no cinema Radium e, por um período mais longo, no cinema High-life".[26] O maestro Armando Bellardi também atuou em cinemas da capital paulista, quando integrou a pequena orquestra do Cine Éden, na rua Mauá, tocando piano no Cine Guarani e, mais tarde,

---

[20] Jornal *O Estado de S. Paulo*, 16 jan. 1919, coluna Palcos e Circos, p. 4. Informação recolhida por Gilson U. Antunes.
[21] Jornal *O Estado de S. Paulo*, 08 ago. 1919, coluna Palcos e Circos, p. 6. Informação recolhida por Gilson U. Antunes.
[22] IKEDA, Alberto T. *Música na cidade em tempo de transformação. São Paulo: 1900-1930*. Dissertação (Mestrado em Artes) - USP, São Paulo, 1988, p. 49.
[23] IKEDA, op. cit., p. 50.
[24] IKEDA, op. cit., p. 49.
[25] MORAES, José Geraldo Vince de. *Sonoridades paulistanas: a música popular na cidade de São Paulo – final do século XIX ao início do século XX*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1995, p. 180.
[26] IKEDA, Alberto T. *Música na cidade em tempo de transformação. São Paulo: 1900-1930*. Dissertação (Mestrado em Artes) - USP, São Paulo, 1988, p. 100.

"apresentou-se com sucesso na sala de espera do Cine Radium, na Rua São Bento".[27] Souza Lima foi outro músico de formação erudita que "trabalhou em vários cinemas" da capital paulista, tais como o "Cine Marconi, Cinema Central, Teatro Esperia (onde trabalhei desde sua inauguração), hoje Taetro Bela Vista".[28]

Outro fato que ressalta a importância da atividade musical nos cinemas da cidade, foi a greve realizada em 1913 por músicos, aglutinados no Centro Musical de São Paulo, fundado em 1913 e contando com "206 professores de diversos instrumentos de orquestra e de piano [...], sendo que 70% destes eram italianos ou seus descendentes"[29], greve esta deflagrada pelo fato dos cinemas não aceitaram a tabela com os ordenados mínimos dos executantes". Pelo menos em termos de paralisação, tal greve atingiu os objetivos, já que

> [...] dos 45 cinemas da cidade, só os cinemas Ambrósio, Éden e Edison aceitaram a tabela do Centro e por isso estão funcionando com suas orquestras completas. Os espetáculos de ontem foram sem músicos, a não ser uns dois ou três que conseguiram arranjar amadores ou pianistas.[30]

Como conseqüência da greve dos músicos e também como forma de reduzir o custo de "manutenção desses conjuntos e orquestras", reduziu-se, "na maioria dos cinemas [...], a apresentação a pianistas", caso do maestro Gaó, "no cine Pavilhão, José Maria de Abreu, no cine Íris e José Aimberê de Almeida, que tocava no Hight Life (largo do Arouche)".[31]

Outro aspecto a ser ressaltado, ao refletirmos sobre a ligação de Canhoto com a nascente indústria cinematográfica de São Paulo, foi a gravação do tango, *Se acabaron los otarios*, de Francisco Canaro. Este disco contêm duas curiosas inscrições, por assim dizer: "particular" e "amostra invendável". Este raro documento do acervo do colecionador Ronoel Simões, possui ainda mais uma particularidade: trata-se de um disco "prova", ou

[27] MORAES, op. cit., 180.
[28] LIMA, Souza. *Moto perpetuo: a visão poética da vida através da música.* São Paulo, IBRASA, 1982, p. 34.
[29] IKEDA, op. cit., p. 33.
[30] ARAÚJO, Vicente de Paula. *Salões, circos e cinemas de São Paulo.* São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 222.

seja, um disco que ainda passaria por uma audição final, antes de ser colocado à venda no mercado. Ronoel Simões não soube precisar as razões pelas quais esta gravação de *Se acabaron los otarios*, não foi colocado no mercado.[32] Levando em consideração a data da gravação que consta nesse documento, 12/3/1928, acreditamos que o estado de saúde de Canhoto tenha impedido sua colocação no mercado, ou mesmo que sua atividade de lançador da prefeitura, emprego que ocupou durante o ano de 1928, tenha dificultado a conclusão dessa gravação. Outro aspecto a ser ressaltado em relação a gravação deste tango argentino, é o fato do primeiro filme brasileiro falado chamar-se, justamente, *Acabaram-se os otários.*[33] Segundo o cantor Paraguassu, que participou do elenco desta produção cinematográfica dirigida por Luís de Barros, o filme não era tão falado assim, já que suas músicas eram dubladas, e os diálogos praticamente inexistentes.[34]

O pesquisador Sérgio Cabral observa que essa produção teve Menotti del Picchia como colaborador do argumento do filme, *Carinhoso*, de Pixinguinha como integrante da trilha sonora[35], além da composição, *Deixe-me ser otário*, de Vadico, e a participação "do caipira Genésio Arruda".[36] Segundo o Centro de Documentação Digital da Cinemateca, essa "comédia musical de 1929, de 35 minutos, com produção de Victor del Picchia", narra "as aventuras de um caipira e de um italiano que vêm a São Paulo, compram um bonde, são depenados num *cabaret* e assim, desiludidos, voltam para o interior".[37] O filme *Acabaram-se os otários* chegou a ser visto por "35 000 pessoas", e foi exibido no "Cinema Santa Helena de São Paulo"[38], e no Rio de Janeiro, no Cinema Rialto com "letreiros em caipira".[39]

---

[31] MORAES, José Geraldo Vince de. *Sonoridades paulistanas: a música popular na cidade de São Paulo – final do século XIX ao início do século XX*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1995, p.180.
[32] Depoimento de Ronoel Simões a este pesquisador em 15 jul. 1999.
[33] GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980, p. 69. José Geraldo Vinci de Moraes ressalta uma polêmica a esse respeito, quando observa que "o primeiro filme sonorizado teria sido *Alta traição*, exibido no Cine Paramount, apresentando apenas 'ruídos sincronizados'", mas, segundo "alguns autores, como Maria Rita E. Galvão, consideram realmente o primeiro filme falado/sonorizado paulista a película *Acabaram-se os otários*" (MORAES, José Geraldo Vince de. *Sonoridades paulistanas: a música popular na cidade de São Paulo – final do século XIX ao início do século XX*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1995, p. 181).
[34] Depoimento do cantor Paraguassu ao MIS-SP.
[35] CABRAL, Sérgio. *A MPB na era do rádio*. São Paulo: Moderna, 1996, p. 28. Coleção Polêmica.
[36] MORAES, op. cit., p. 182.
[37] Disponível < www.cinemateca.com.br >. Acesso em: 26 jun. 2006.
[38] GALVÃO, Maria Rita E. Galvão. *Crônica do cinema paulistano*. São Paulo: Ática, 1975, p.262.

Imagem

Por fim, ainda em relação ao vínculo entre música e cinema neste início de século XX, vale ressaltar que, quando "Serrador começa a produzir uns filminhos curiosos que tiveram um enorme sucesso: as 'Canções Ilustradas'. É possível que a primeira delas tenha sido a que apresentava Cândido [sic] das Neves, cantor e palhaço do Circo Spinelli".[40] Segundo Maria Rita Galvão, "os atores ficavam num banquinho, representando cenas românticas enquanto cantavam velhas canções espanholas e italianas, ou árias de óperas conhecidas". Assim, nas chamadas "canções ilustradas eram exibidas no Bijou Theatre, como complemento dos filmes [...]; os atores ficavam por trás da tela, durante a projeção, cantando as canções que o filme ilustrava".[41]

Canhoto no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo

Em 1916, Canhoto conseguiu uma projeção significativa em sua carreira musical, quando realizou, no dia 5 de setembro, o citado concerto no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, "evento que comparamos, em importância e repercussão, aos concertos de Agustin Barrios e Josefina Robledo no Brasil".[42] Nesse concerto, Canhoto foi acompanhado "em todas as peças" pelo violonista Álvaro Gaudêncio, além do cantor Trajano Vaz, "que apresentou três números com acompanhamento de violão". No programa, publicado no jornal *O Comércio de São Paulo*, de 6 de setembro de 1916, aparece o poeta Danton Vampré, que apresentou "K...nhoto ao público", e Trajano Vaz, que apresentou os artistas "em caricaturas".[43]

Um aspecto a ser ressaltado nesse espetáculo de Canhoto no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo foi, novamente, a presença de profissionais ligados a outras manifestações artísticas, inclusive, a partir de uma perspectiva regionalista. Se atentarmos para o nome de Danton Vampré, citado acima, observaremos que seu nome

---

[39] TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: teatro e cinema*. Petrópolis: Vozes, 1972, p. 282.
[40] Nota-se que a autora se enganou ao referir-se à Candido das Neves (1899-1934), filho de Eduardo das Neves, este sim, "em 1909, apresentava um 'festival musical de que eram as principais atrações o negro das Neves" (GALVÃO, Maria Rita Eliezer. *Crônica do cinema paulistano*. São Paulo: Ática, 1975, p. 23.).
[41] GALVÃO, op. cit., p. 24.
[42] CASTAGNA, Paulo; ANTUNES, Gilson. *O violão brasileiro já é uma arte*. Rio de Janeiro: Vozes, nº1, jan./fev.1994, p. 42.

divide a autoria "da primeira revista paulista de sucesso no século XX: *São Paulo futuro*, de Danton Vampré e J. Nemo, com música de Fernando Lobo".[44] Segundo os mesmos autores, Vampré, "bacharel e jornalista, nascido em Rio Claro em 1892, e falecido na capital em 1949, acompanharia por algum tempo, esse teatro paulista".[45] Essa revista, *São Paulo futuro,* em "dois atos", segundo comentário do jornal *O Estado de S. Paulo*, foi "toda recheada de lindos trechos musicais bem adaptados às diversas cenas", com a participação do "ator Raul Soares", e que, no dia 27 de abril de 1914, teve a presença de Rui Barbosa saudado pelo público com uma "extraordinária ovação".[46] Ainda em relação a Vampré, foi dele, em parceria com João Felizardo, "a burleta *Uma festa na Freguesia do Ó*", além de *A pensão de D. Ana* e o *Café de São Paulo*, peças encenadas em 1917 pela Companhia Arruda, que se destacou "cada vez mais com seu teatro regional"[47], além da peça *Sustenta a nota*, em parceria com Euclides de Andrade e Alexandre Ribeiro Marcondes Machado, já nessa época, adotando o pseudônimo de Juó Bananere, cuja peça mais importante, *La divina increnca*, de 1918, foi "o grande acontecimento da temporada teatral", montada pela Companhia Arruda, "no teatro Boa Vista".[48]

Em março de 1922, por ocasião da inauguração do Teatro Olímpia no Brás, novamente uma peça de Danton Vampré em parceria com Gastão Barroso, *O que o rei não viu*, exibição esta "sempre em conjunto com um programa cinematográfico".[49] Por fim, serão suas revistas, *São Paulo futuro* e *A freguesia do Ó*, que inauguraram as atividades do "Teatro Popular", criado em 1931, "que se instalou no antigo Circo Alcebíades, na avenida São João", mesmo ano em que foi criado o "Conjunto Artístico Paulistano, dirigido por Marcelo Tupinambá", que se propunha a "cantar operetas brasileiras. A primeira delas é uma adaptação de *A moreninha*, de Macedo, com libreto de Arlindo Leal e música de Pedro Camim, sob a regência de Gabriel Migliori".[50]

---

[43] CASTAGNA; ANTUNES, op. cit., p. 44.
[44] MAGALDI, Sábato; VARGAS, Maria Thereza. *Cem anos de teatro em São Paulo (1875-1974).* São Paulo: Editora SENAC, 2000, p. 62.
[45] MAGALDI; VARGAS, op. cit., p. 62.
[46] MAGALDI; Sábato; VARGAS, Maria Thereza. *Cem anos de teatro em São Paulo (1875-1974).* São Paulo: Editora SENAC, 2000, p. 63.
[47] MAGALDI; VARGAS, op. cit., p. 88.
[48] FONSECA, Cristina. *Juó Banarere: o abuso em blague*. São Paulo: Editora 34, 2001, p. 199.
[49] MAGALDI; VARGAS, op. cit., p. 98.
[50] MAGALDI; VARGAS, op. cit., p. 125.

Assim, ao refletirmos sobre a importância deste concerto de Canhoto no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, tanto para o desenvolvimento de sua carreira de solista como para o próprio desenvolvimento do violão em São Paulo, devemos acrescentar ainda, que tal evento esteve ligado aos chamados espetáculos de variedades, onde Canhoto desenvolveu boa parte de sua carreira, pelo menos até o final da década de 1910, paralelamente ainda, ao clima de valorização dos aspectos da cultura regional paulista, inclusive, com o apoio e incentivo da elite política e econômica de São Paulo[51]. Ao citarmos o nome de Fernando Lobo, é certo que estamos falando de Marcelo Tupinambá, cuja autoria da parte musical da revista *São Paulo Futuro*, mudou sua trajetória profissional. Paulista de Tietê, Fernando Lobo nasceu em 29 de maio de 1889, em uma família fortemente envolvida com a prática musical. Seu pai, Eduardo Lobo, foi regente da Banda da Santíssima Trindade, em Tietê, e seu tio, Elias Álvares Lobo (1834-1901), foi maestro, compositor e atuou no Rio de Janeiro, onde foi professor de Chiquinha Gonzaga.[52] Por sinal, sua primeira ópera, *A noite de São João*, foi "o primeiro trabalho cantado em língua vernácula"[53], e foi encenada em 1860, no Rio de Janeiro, e "regida pelo jovem maestro Carlos Gomes".[54]

Em 1907, com apenas 15 anos, Fernando Lobo acompanhou o "célebre flautista Patápio Silva, que excursionava pelo interior de São Paulo, a caminho do sul".[55] Dentre seus sucessos está o cateretê *O matuto*, feito em parceria com Candido Costa, cujo tema, ligado a outro estado, "parece indicar uma aspiração do autor a se popularizar além das

---

[51] Por sinal, nestas primeiras décadas do século XX, a "arte adquiria uma irradiante coloração política" (SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p.97), em espetáculos como a montagem "dramático-musical da obra póstuma da peça de Afonso Arinos *O contratador de diamantes*, em 1919", com nada menos que duas orquestras, uma regida por Francisco Mignone e a outra por Francisco Braga, apresentação que teve um ativo apoio do então prefeito Washington Luís, "que cedeu o Teatro Municipal, custeou os cenários [...] e outras eventuais despesas (SEVCENKO, op. cit., p.242), além da "Semana de 1922", evento inserido "na extensa programação de festas cívicas que aconteciam na cidade, inclusive com o patrocínio do governador do estado", paralelamente a uma "busca sôfrega pelas raízes tradicionais paulistas de bandeirantes, sertanejos e caipiras estilizados, forjando todo um imaginário de mitos tradicionais (SALIBA, Elias Thomé. Cultura modernista em São Paulo. In: *Revista Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v.6, n.11, 1993, p.130).

[52] DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga: uma história de vida*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1991, p. 46.

[53] ARAUJO, Estephania Castro Gomes de. *João Gomes Araújo, sua vida e suas obras*. São Paulo: Edição Particular, 1973, p.12.

[54] *Enciclopédia da Música Brasileira: Popular, Erudita e Folclórica*. São Paulo: Art Editora; PubliFolha, 1998, p. 452.

[55] *Enciclopédia...*, cit., p. 788.

fronteiras paulistas".[56] Em conseqüência de sua citada participação na revista *São Paulo futuro*, de 1914, para a qual compõe um maxixe de mesmo nome e em parceria com Danton Vampré[57], ocorreu a mudança de seu nome. Na época, cursando a Escola Politécnica de São Paulo, "onde se formou no ano seguinte", foi chamado ao gabinete do diretor Paula Souza, que o indagou: "Não permito que aluno meu ande fazendo maxixes. Quem vai confiar num engenheiro que faz maxixes?".[58] Fernando Lobo virou, então, Marcelo Tupinambá.

Canhoto e a ligação da música com o teatro

Um dos parceiros de Marcelo Tupinambá, Arlindo Leal, também compôs letras para algumas obras de Canhoto, caso do chótis[59], *Flor paulista*, do tanguinho sertanejo *Já se acabô* e das valsas *Triste carnaval* e *Arrependida*. Arlindo Leal nasceu em São Paulo no ano de 1871[60] e um de seus primeiros êxitos foi a revista *O boato*, considerada "o grande acontecimento artístico", estreada no "Polyteama na noite de 12 de maio de 1889", revista essa "de fatos locais sucedidas nos anos de 1897 e 1898, divididas em 10 quadros", que tem, como eixo central, "a história de um casal e sua filha vindos a São Paulo por ocasião do carnaval"[61], com cerca de "cem personagens, entre os quais tipos italianos (diferenciando do português das revistas fluminenses)" e que teve "músicas do maestro Manuel Passos".[62] Arlindo Leal foi autor, ainda, da opereta sertaneja *Cenas da roça*, juntamente com Marcelo Tupinambá, e *Flor do sertão*, em que ficaram "dois êxitos populares: *Tristeza de caboclo*, e *Maricota sai da chuva*", usando, ainda, "o

---

[56] SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza H. *A canção no tempo: 85 anos de música popular*. São Paulo: Editora 34, v.1, 1998, p. 55.
[57] Segundo a *Enciclopédia da Música Brasileira*, a mesma dupla compôs ainda, *São Paulo futuro – cavaleiros de luar*, também em 1914 (*Enciclopédia...*, cit., p. 790).
[58] SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza H. *A canção no tempo: 85 anos de música popular*. São Paulo: Editora 34, v.1, 1998, p. 55.
[59] Manteremos neste trabalho de pesquisa a grafia chótis, adotada pela *Discografia Brasileira* (SANTOS, Alcino; BARBALHO, Grácio; SEVERIANO, Jairo; AZEVEDO, M. A. *Discografia brasileira 78 rpm*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982, p. II).
[60] *Enciclopédia...* cit., p. 433.
[61] ARAÚJO, Vicente de Paula. *Salões, circos e cinemas de São Paulo*. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 37.
[62] MAGALDI, Sábato; VARGAS, Maria Thereza. *Cem anos de teatro em São Paulo (1875-1974)*. São Paulo: Editora SENAC, 2000, p. 31.

pseudônimo de José Eloi".[63] Foi letrista do tanguinho de Marcelo Tupinambá, *Ao som da viola*, de 1920[64]. Segundo a mesma publicação, *Raros e inéditos*, havia em São Paulo, "da metade dos anos 10 para frente", um teatro "popular de caráter regionalista, vertente do nacionalismo literário de valorização de nossas raízes".[65]

Essa proximidade da música com a atividade teatral expressa, nos exemplos citados até aqui, uma faceta, a nosso ver, pouco valorizada nos trabalhos de pesquisa sobre música das primeiras décadas do século XX. Mais do que uma interseção, "o teatro de revista, aparecido no Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX, foi o primeiro grande lançador de composições de música popular".[66]

Nesse sentido, podemos pensar na "disseminação das Casas de Ópera, no final do século XVIII", quando ópera, "no contexto nacional, aplicava-se [...] a qualquer peça que intercalasse trechos falados com números de canto, executando-se a parte musicada conforme os recursos locais".[67] Com a "irrupção da opereta francesa, acompanhada por suas seqüelas cênicas", gerando uma "espécie de avalanche de música ligeira"[68], novamente observamos essa proximidade da música com o teatro, a partir da criação de Jacques Offenbach no século XIX, "da ópera-bufa"[69], fato que pode ser considerado como "o ponto de partida para a história do teatro musicado no Brasil de caráter popular e urbano", quando o mesmo Offenbach, passou a criar "suas caricaturas musicais", num momento em que "o teatro abrasileirava-se simultaneamente à música".[70] O exemplo de Chiquinha Gonzaga é significativo, na medida em que, para divulgar sua música, "o teatro foi imprescindível".[71]

---

[63] Segundo os mesmos autores, estas "operetas, burletas e revistas sertanejas iam bater até no Rio de Janeiro" (MAGALDI; VARGAS, op. cit., p. 31).
[64] *Raros e inéditos*, São Paulo: SESC-SP, 1995, p. 30.
[65] *Raros e inéditos*, São Paulo: SESC-SP, 1995, p. 30.
[66] TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: teatro e cinema*. Petrópolis: Vozes, 1972, p. 13.
[67] PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro: 1570-1908*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999, p. 24. O mesmo autor ressalta ainda a prática do entremez, uma "comédia em um ato [...], se possível recheadas com números de canto e dança" (PRADO, op. cit., p.56).
[68] PRADO, op. cit., p. 85.
[69] PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro: 1570-1908*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999, p. 89. Ainda segundo o mesmo autor, "abaixo da opereta, na hierarquia ideal dos gêneros de teatro musicado, situava-se a revista" (PRADO, op. cit., p. 102).
[70] DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga: uma história de vida*. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 1991, p.115.
[71] DINIZ, op. cit., p. 114.

E não foi diferente com Canhoto. Além de sua citada parceria com Arlindo Leal, Canhoto participou, em maio de 1918, no Teatro Boa Vista, de um "festival dos apreciados artistas da Companhia Arruda: Elisa Santos e Antônio Dias", que contou com a "representação da opereta" Cenas da roça, de Arlindo Leal, citada acima, além de "um acto de *Cabaret*, no qual tomaram parte vários artistas" como Zazá Soares, "que executou duetos com Raul Soares e cantou depois uma canção nacional; o violonista Américo Jacomino; a cançonettista Pura Jenelty [...]".[72]

Outro espetáculo onde Canhoto atuou com artistas do teatro paulistano, foi quando tomou parte "do festival" realizado em junho de 1918, no Teatro Avenida, onde foi apresentado "a revista *O 31 Paulista*, seguido de um "acto variado", onde tomaram parte, além de Canhoto, "Edu Carvalho, Affonso Oliveira, João Pinho [...]".[73] Em março de 1919, no Teatro Boa Vista, Canhoto participou, de outro "acto de variedades", juntamente com o "duo caipira Os Garridos", onde foi representada, inicialmente, "a peça do saudoso dr. Cesário Motta, *A Caipirinha*".[74]

Em março de 1920, foi a vez dos Oito Batutas encerrar um "ato de variedades" com um concerto, no palco do Teatro Boa Vista, por ocasião da representação da burleta, *Nhá moça*, "desempenhada com agrado por Celeste Reis, Anthero Vieira, João Lino [...]".[75] Este mesmo grupo musical carioca se apresentou em São Paulo, em dezembro de 1919, no palco do Teatro São Pedro, desta feita, dirigido "por João Pernambuco".[76] A citada *Nhá moça*, "burleta de Abreu Dantas, com música de Chagas Junior, que tanto sucesso teve no Boa Vista", teatro este que, por sinal, realizou "um concurso de peças regionais", sendo um das peças premiadas, outra burleta, *A italianinha*, de Euclides de Andrade "e do humorista Viterbo Azevedo", posteriormente transformado em filme e

---

[72] Jornal *O Estado de S. Paulo*, 17 maio 1918, coluna Palcos e Circos, p. 4. Informação recolhida por Gilson U. Antunes.

[73] Nesse mesmo "festival", constaram, ainda, referências à revista Ponto por Ponto, de Jorge Domingues, representada no dia anterior, e a burleta O Estouro da Boiada, de Bento de Camargo (Jornal *O Estado de S. Paulo*, 13 jun. 1918, coluna Palcos e Circos, p. 4. Informação recolhida por Gilson U. Antunes).

[74] No intervalo desse mesmo espetáculo, segundo a mesma fonte, se apresentou "a banda de música do 5º Batalhão da Força Pública" (Jornal *O Estado de S. Paulo*, 22 mar. 1919, coluna Palcos e Circos, p. 4. Informação recolhida por Gilson U. Antunes).

[75] Jornal *O Estado de S. Paulo*, 11 mar. 1920, coluna Palcos e Circos, p. 4. Informação recolhida por Gilson U. Antunes.

[76] Jornal *O Estado de S. Paulo*, 16 dez. 1919, coluna Palcos e Circos, p. 2. Informação recolhida por Paulo Castagna.

considerado "o primeiro filme verdadeiramente regional [...] da indústria cinematográfica paulista".[77]

Outro aspecto a ser mencionado, dentro desse contexto de proximidade da música com o teatro, tomando por referência uma vertente regionalista, foi a criação do trio Viterbo-Abgail-Canhoto, em 1919, para atuar em "números teatrais", constituído por Canhoto, o cantor e ator Viterbo de Azevedo, "que adota o nome de Jeca Tatu"[78], e uma menina de dez anos de idade, na época, Abgail Gonçalves, que "mais tarde tornou-se a grande cantora lírica, Abgail Alléssio", trio este inspirado no sucesso do personagem de Jeca Tatu, que "provocava enorme onda de matutismo, refletindo na literatura, nas artes, na música e no teatro", e aproveitando o "sucesso que pouco antes alcançara o festejado Trio Fóca-Abigail-Moreira". Porém, em sua primeira excursão, no interior de São Paulo, o trio foi desfeito em condições trágicas. Antes de um espetáculo de caridade, "Viterbo de Azevedo foi assassinado acidentalmente com um tiro na testa"[79], o mesmo Viterbo que, juntamente com Euclides de Andrade, compôs a citada burleta, *A italianinha*.

Outros exemplos de valorização do "matuto paulista no teatro de variedades paulistano" foram, em 1917, "a atriz Alda Garrido e seu marido, o empresário-ator Américo Garrido", quando formaram "a dupla Os Garridos"; em 1919, "o ventríloquo Batista Júnior" e seus "tipos caipiras", além das palestras de Cornélio Pires, "que já em 1910 usara caipiras para ilustrar suas exposições aos alunos do Colégio Mackenzie"[80], além de Afonso Arinos, o "primeiro escritor regionalista de real importância".[81]

Em homenagem ao citado acidente envolvendo Viterbo Azevedo, Canhoto dedicou a valsa *Manhã fatal*, "à memória do saudoso e querido artista nacional Viterbo de Azevedo"[82], conforme dedicatória da partitura para piano que contém, inclusive, uma parte poética sem especificação de autoria, além da citação de L. Rinaldo na

---

[77] MAGALDI, Sábato; VARGAS, Maria Thereza. *Cem anos de teatro em São Paulo (1875-1974).* São Paulo: Editora SENAC, 2000, p. 92.

[78] Segundo José Ramos Tinhorão, este trio foi denominado "Trio Viterbo" (TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música: da modinha à lambada*. São Paulo, Art Editora, 1991, p. 187).

[79] SIMÕES, Ronoel. Américo Jacomino, "Canhoto". In: JACOMINO, Américo "Canhoto". *Abismo de rosas e grandes obras*. São Paulo: Fermata do Brasil, s.d., p. 7.

[80] TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música: da modinha à lambada*. São Paulo: Art Editora, 1991, p. 187

[81] BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1996, p. 208.

"adaptação", provavelmente, como referência ao arranjo para piano dessa partitura. Essa presença de Canhoto e Viterbo em atuações no teatro regional paulista, como vimos, nos faz indagar, a respeito de Abigail Gonçalves ou Abigail Aléssio, esta "grande cantora lírica", conforme mencionamos.

Uma informação a seu respeito, sem indicação de fonte, informa que "após o incidente, Abgail Gonçalves, agora com o apelido de "a sertanejinha", estréia inicialmente como cantora solista no Teatro Rio Branco" e que, "traumatizada pelo acontecimento com Viterbo, ficará 20 anos sem cantar, e tempos depois mudará seu nome para Abgail Aléssio, dedicando-se ao canto lírico, com o qual chega a se apresentar no Metropolitan Opera House de Nova York".[83] Não localizamos informações a respeito desse fato envolvendo Viterbo Azevedo e nem dessa cantora, que parece ter tido certa projeção na época, a julgar por sua citada apresentação no Metropolitan de Nova York.

A música e os espetáculos circenses

Além de cinemas, cafés e restaurantes, os músicos costumavam tocar em teatros e circos.[84] O colecionador Ronoel Simões[85] menciona que Canhoto, "era freqüentemente visto nas tabuletas de circos".[86] Paraguassu, por sua vez, menciona a presença do palhaço, cantor e compositor, Eduardo das Neves no circo Espineli, "instalado na Rua Piratininga", com quem teve uma de suas primeiras oportunidades como cantor, nos espetáculos musicais que aconteciam após os números circenses, "os chamados

---

[82] JACOMINO, Américo (Canhoto). *Manhã fatal.* São Paulo: C.E.M.B; Campassi & Camim., s.d. 1 partitura (4 p.). Piano.
[83] ANTUNES, Gilson U. *Américo Jacomino, Canhoto e o desenvolvimento da arte solista do violão em São Paulo.* Dissertação (Mestrado em Musicologia) - USP, São Paulo, 2002, p. 59.
[84] *JACOMINO, Américo 'Canhoto'.* Homenagem ao 50º aniversário de seu falecimento (1928-1978). Texto de apresentação: J. L. Ferrete. São Paulo: Continental, p 1978. 1 disco sonoro, 33 1/3 rpm.
[85] Considerado "o maior colecionador do mundo de partituras e registros fonográficos de violão instrumental (MELLO, Zuza Homem. *Violão brasileiro, acervo incomparável.* In.: Jornal *O Estado de S. Paulo*, 15 abr. 1979), seu valioso acervo, lamentavelmente corre sério risco. Além de estar sendo negociado com uma Universidade Americana, segundo informação extra-oficiais, seu acervo encontra-se em franca deterioração, consumido por traças e pela falta de cuidado (Ronoel nasceu em 1919, portanto está com quase 90 anos), como pudemos observar, por ocasião da última visita que o fizemos, quando, no início de 2005 e juntamente com o Paulo Castagna, propomos a Ronoel um projeto de catalogação e restauração de seu acervo, pronta e incisivamente recusado.
[86] SIMÕES, Ronoel. Américo Jacomino, "Canhoto". In: JACOMINO, Américo "Canhoto". *Abismo de rosas e grandes obras*. São Paulo: Fermata do Brasil, s.d., p. 7.

Festivais".[87] O contato entre ambos ocorreu após uma das apresentações de Eduardo das Neves, quando os artistas, "após os espetáculos, seguiam para o Café Donato, na mesma rua onde o 'italianinho do Brás' cantava geralmente um repertório de músicas italianas, acompanhado-se ao violão". Essa presença de Paraguassu nos circos possibilitou que outros artistas também se apresentassem, caso "de Canhoto e músicos de geração posterior, como Garoto, que se apresentou no circo Piolim e Antônio Rago, que acompanhou cantores e se apresentava solando nos circos da cidade".[88]

Vicente de Paula Araújo menciona diversas apresentações de Eduardo das Neves em São Paulo. Em 15 de janeiro de 1905, por exemplo, quando "outro grande circo apareceu na cidade: o circo-teatro François", no local onde existiu "o Teatro São José, na Praça Tiradentes", teve como uma de suas principais atrações, "o conhecido Eduardo das Neves" que não só cantava suas modinhas ao violão,

> [...] como figurava nas pantomimas. Uma noite, quando representava o drama *Os bandidos da Serra Morena*, em uma cena de tiroteio, o cançonetista foi atingido, não se sabe como e nem por quem, por uma bala de verdade [...] que varou a pele e os tecidos musculares. E o caso, felizmente, não foi tão grave porque para o espetáculo da semana vindoura, anunciava-se a aparição do aplaudido Eduardo das Neves, que até lá estará completamente restabelecido.[89]

Em março desse mesmo ano, Eduardo das Neves apareceu novamente, "com a engraçadíssima pantomima cantada *Um bixeiro em apurus* ou *O padre virgolino carrapato dançando calke-walk*".[90] José Geraldo V. de Moraes, por sua vez, ressalta o caráter popular dessas atividades circenses, já que, "até a popularização do cinema em meados da década de 1910", o circo "era uma das únicas formas de divertimento pago acessível ao seu poder aquisitivo".[91] Como exemplo dessa função de "palhaço-cantor",

---

[87] Depoimento do cantor Paraguassu ao MIS-SP. No mesmo depoimento, Paraguassu menciona que Eduardo das Neves aparecia nas apresentações "com maquiagem branca". Por sinal, o Palhaço Negro, ou Diamante Negro, como era chamado, teve o maestro Heitor Villa Lobos como companheiro, "na homenagem histórica ao aviador Santos Dumont, no dia 7 de setembro de 1903", cantando um de seus maiores sucessos: *A conquista do ar*. Nessa ocasião, além da presença de músicos populares cariocas, Villa Lobos participou do evento tocando uma ocarina" (*Enciclopédia da Música Brasileira: Popular, Erudita e Folclórica*. São Paulo: Art Editora; PubliFolha, 1998, p. 567).

[88] MORAES, José Geraldo Vince de. *Sonoridades paulistanas: a música popular na cidade de São Paulo: final do século XIX ao início do século XX*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1995, p. 176.

[89] ARAÚJO, Vicente de Paula. *Salões, circos e cinemas de São Paulo.* São Paulo: Perspectiva, p. 113.

[90] ARAÚJO, op. cit., 115.

[91] MORAES, José Geraldo Vince de. *Sonoridades paulistanas: a música popular na cidade de São Paulo - final do século XIX ao início do século XX*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1995, p. 174.

destacamos a atuação de Waldemar Seyssel, "mais conhecido como palhaço Arrelia [...], que tocava flauta e sax, depois se aproximou da concertina", citando ainda "os palhaços Caetano Ramos Polidoro e Serrano", este último, em 1902, "apresentando-se no circo Clementino [...] deleitava o público com vistosas modinhas e lundus de seletos autores brasileiros". Ressaltamos também a atuação do palhaço Piolim "que tocava violão e bandolim em seu circo no Largo Paissandu", ao lado de seu parceiro, "o palhaço Alcebíades, também tocador de pistom", assistidos por 'gente famosa' como Oswald e Mário de Andrade, Guilherme de Almeida e Washington Luís, "que sempre pedia um número musical para dupla". Dentre as companhias circenses da época, destacamos "as tradicionais companhias dos Spinelli, Casali, irmãos Quirolos, família Temperani (todos italianos) e família Seyssel, além dos inúmeros pequenos circos"[92], inclusive como "veiculadores privilegiados nas cidades de teatro e dramas musicais". Nesses locais, encontramos "um dos precursores dos teatros e das canções nos circos", que foi "o palhaço negro Benjamim Oliveira (1870-1954), que percorreu vários estados do Sul e Sudeste, cantando e representando, influenciando a geração posterior de Eduardo das Neves e Mário Pinheiro".[93]

Ary Vasconcelos menciona um relato de Paraguassu, sobre a presença do cantor Mário Pinheiro em São Paulo, "com a Companhia Rotoló & Billoro", em espetáculo "no teatro São José, onde hoje fica o escritório da Light", integrando

> [...] o elenco da *Bohême*, vivendo o papel de Colline. Encontrando Américo Jacomino no Café dos Artistas surgiu a dúvida em ambos. Seria mesmo o grande Mário? Compraram ingressos para a geral e foram. Mas a dúvida permaneceu, pois o cantor estava bem diferente (...). À saída, quando Mário deixou o teatro pelo portão da Rua Formosa, contou-me que estava hospedado em uma pensão da Rua Xavier de Toledo, bem perto do São José.[94]

O citado cantor Mário Pinheiro é um bom exemplo desse universo musical do início do século XX, na medida em que, além de sua atuação em circos, Mário Pinheiro atuou também na nascente indústria fonográfica, ao ser "contratado com exclusividade por

---

[92] MORAES, op. cit., p. 176.
[93] MORAES, op. cit., p.175.
[94] VASCONCELOS, Ary. *Panorama da música popular brasileira na 'Belle Epoque'*. Rio de Janeiro: Livraria Sant'Anna LTDA, p. 328. Segundo Ary Vasconcelos, existiu "uma história romanesca a respeito da separação de Mário e sua mulher Aída, quando o cantor, enciumado, chegara a atirar em um suposto rival, Tino Bruno" (VASCONCELOS, op. cit., p. 328).

Fred Figner, proprietário da Casa Edison" para atuar como cantor e "principal anunciador de discos da Casa Edison", chegando a cantar "no Teatro alla Scala, de Milão", além de participar, após retornar ao Brasil, "do programa de inauguração do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, a 27 de julho de 1909". Ainda a respeito de Mário Pinheiro, Ary Vasconcelos destaca que, "ouvindo-se hoje seus discos e comparando-se com os dos outros artistas da época é fácil constatar-se que ele foi o maior cantor popular brasileiro do período compreendido entre 1904 e 1913", mesmo assim, completa, faleceu "na mais completa miséria, a 10 de janeiro de 1923".[95]

Alberto Ikeda também ressalta a ligação das atividades circenses e musicais, ao salientar que "os circos ambulantes tiveram grande preferência junto às classes populares", e apresentavam "não só números de acrobacias, mágicos e animais, como também artistas e peças musicais, além dos palhaços que, muitos, se revelaram grandes cantores da nossa MPB".[96]

Porém, com o surgimento da indústria cinematográfica em São Paulo, conforme ressaltamos anteriormente, a atividade musical passou a ocorrer também nas "salas de espera dos cinemas e, naturalmente, no acompanhamento das películas"[97]. Um dos fatores responsáveis por essa popularização do cinema foi o barateamento significativo "das entradas de cinemas", gerando um esvaziamento "dos circos e cafés-cantantes [...], não resistindo à disputa com este veículo da cultura de massa".[98]

Com essa parceria, por assim dizer, entre o cinema nascente e a música, temos o que José Ramos Tinhorão denominou de "um inesperado mercado de trabalho para os músicos amadores, quando da formação das orquestras de sala de espera", além do "ressurgimento das valsas, julgadas ideais para o acompanhamento de cenas de amor dos filmes mudos".[99] Alberto Ikeda, ao comentar justamente essa afirmação de

---

[95] *Enciclopédia da Música Brasileira: Popular Erudita e Folclórica*. São Paulo: Art Editora; PubliFolha, 1998, p. 628.

[96] IKEDA, Alberto T. *Música na cidade em tempo de transformação. São Paulo: 1900-1930*. São Dissertação (Mestrado em Artes) - USP, São Paulo, 1988, p. 46.

[97] IKEDA, Alberto T. *Música na cidade em tempo de transformação. São Paulo: 1900-1930*. São Dissertação (Mestrado em Artes) - USP, São Paulo, 1988, p. 49

[98] MORAES, José Geraldo Vince de. *Sonoridades paulistanas: a música popular na cidade de São Paulo - final do século XIX ao início do século XX*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1995, p. 177.

[99] Apesar de Tinhorão focar sua reflexão na cidade do Rio de Janeiro, acreditamos que esse aspecto pertença a uma zona de intercessão, por assim dizer, na relação cinema e música nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo (TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: teatro e cinema*. Petrópolis: Vozes, 1972, p. 227).

Tinhorão, ressalta que, "embora verdadeiras as afirmações deste autor (...), a música popular de raízes nacionais não teve acolhida nos recintos", e que, "até por volta de 1920, era ainda a música ligeira e os trechos de peças clássicas que se executavam tanto nas salas de espera quanto dentro do cinema".[100]

"Popular ou erudito? Talvez, ambos...".[101]

Tais reflexões nos remetem ao tipo de denominação utilizada para classificar a música de Canhoto e dos chorões: seria uma música ligeira, de entretenimento, popular, ou mesclaria tais elementos? Alberto Ikeda a nosso ver, em sua citada afirmação, diferencia "música popular de raízes nacionais", de "música ligeira e trechos de ópera", apesar de situar, em seu citado trabalho, que "sua preocupação básica será a música funcional ligada aos espetáculos da chamada 'vida noturna', a música dos bailes, do cinema mudo, e das orquestras das casas de diversão e de repasto", e conclui, "ocupo-me, enfim, da música de entretenimento".[102] Isto, ainda, após tecer importantes considerações a respeito "dos qualificativos clássica, popular, folclórica e primitiva, utilizados na sociedade ocidental e ocidentalizada", que "rotulam diferenciadamente a música produzida e utilizada por estamentos sociais distintos, ou por grupos étnicos", assim como a "valoração ideológica"[103] que permeia tais conceitos.

O que nos parece relevante assinalar nesta reflexão é que não observamos uma relação excludente entre a "música popular de raízes nacionais" e a "música ligeira e os trechos de peças clássicas que se executavam tanto nas salas de espera quanto dentro", segundo a citada afirmação, já que essa música, o choro, possui um dialogismo[104], uma circularidade, ou ainda, um hibridismo, aspectos que conferem a esse gênero musical uma riqueza e particularidade histórica.

---

[100] IKEDA, Alberto T. *Música na cidade em tempo de transformação. São Paulo: 1900-1930.* São Dissertação (Mestrado em Artes) - USP, São Paulo, 1988, p.50.
[101] CASTAGNA, Paulo & ANTUNES, Gilson. O violão brasileiro já é uma arte (1916). Revista *Cultura Vozes*. São Paulo: Vozes, nº1, jan./fev. 1994, p. 40.
[102] IKEDA, op. cit., p.4.
[103] IKEDA, op. cit., p. 2.
[104] Segundo Michael Bakhtin, "A vida é dialógica por natureza. Viver significa participar de um diálogo: interrogar, escutar, responder, concordar etc. Neste diálogo o homem participa todo e com toda a sua vida: com os olhos, os lábios, as mãos, a alma, o espírito, com o corpo todo, com as suas ações. Ele se põe todo na palavra, e esta palavra entra no tecido dialógico da existência humana, no simpósio universal" (CLARK, Katerina; HOLQUIST, Michael. *Mikhail Bakhtin.* São Paulo: Perspectiva, 1998, p.13).

Ao comentar o tipo de música produzida pela compositora e pianista Chiquinha Gonzaga (1847-1935), por sinal, contemporânea de Canhoto, Edinha Diniz observa:

> Chamemos a atenção aqui para o fato da música de Chiquinha Gonzaga ser hoje encarada apressadamente como erudita quando na época era o que havia de popular. A compreensão para isto há que ser buscada na organização da sociedade brasileira. Se hoje se considera popular a música das grandes massas, é preciso lembrar que esse contingente ainda não existia no século passado. Portanto música popular dessa época [...], refere-se àquela dirigida às camadas intermediárias. A ela dirigia-se essa produção rotulada de 'música de salão', do qual Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth são os representantes mais lembrados. Hoje esse tipo de música demarca a fronteira entre o erudito e o popular.[105]

Tal comentário, a nosso ver, reforça a imprecisão do conceito, geralmente utilizado, de música popular como forma de caracterização dessa modalidade de música produzida no início do século XX, além de trazer à tona mais um qualificativo para essa música produzida pelos chorões: música de salão. Se adicionarmos as denominações de música de entretenimento, música ligeira, música funcional, que era a música da vida noturna, dos bailes, do cinema mudo, das orquestras das casas de diversão e de repasto, conforme destacamos a partir da citada observação de Alberto Ikeda, podemos observar a abrangência e circularidade dessa produção musical, ou seja, o choro, aspectos que reforçam o caráter híbrido desta música dos chorões, por sinal, universo artístico que permeou a trajetória musical de Canhoto.

O que achamos importante ressaltar, foi a ligação desta música do início do século XX, o choro, no Brasil, e não foi diferente em São Paulo, com esse universo do entretenimento, dos circos, dos cinemas, dos cafés e dos teatros. Assim, quando Canhoto consolida sua carreira solista de violão, ele o faz no contexto deste universo: espetáculos de entretenimento, circense, teatral, cinematográfico e assim por diante. Dessa forma, o termo música popular, tão familiar e até irresistível para nossa sociedade contemporânea, a nosso ver, falseia justamente esta inter-relação da atividade musical com outras manifestações artísticas.

Paulo Castagna, ao refletir sobre o caráter, por assim dizer, da obra de Canhoto, observa: "Popular ou erudito? Talvez, ambos...".[106] Ao refletirmos sobre a produção

[105] DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga: uma história de vida*. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 1991, p. 85.

[106] CASTAGNA, Paulo & ANTUNES, Gilson. O violão brasileiro já é uma arte (1916). Revista *Cultura Vozes*. São Paulo: Vozes, nº1, jan./fev. 1994, p. 40.

musical do citado violonista paraguaio de Agustin Barrios - um dos principais nomes do violão instrumental do período, e que travou contato com o próprio Américo Jacomino "durante a década de 20"[107] -, observaremos que seu universo composicional mesclava a música folclórica e popular do Paraguai, com influências da música de concerto. Se analisarmos ainda a série de obras compostas por Heitor Villa-Lobos em sua *Suíte popular brasileira*, verificaremos a mesma combinação da música folclórica e popular do Brasil, com o universo da música de concerto, justamente a mesma combinação presente na obra de Canhoto. Uma análise sobre sua produção musical revela-nos a mesma matriz do universo folclórico e popular do Brasil associada (ou não) ao universo da música de concerto.

Na mencionada pesquisa sobre a música em São Paulo nas três primeiras décadas do século XX, Alberto Ikeda observa que "sua preocupação básica será a música funcional ligada aos espetáculos da chamada 'vida noturna', a música dos bailes, do cinema mudo, e das orquestras das casas de diversão e de repasto", e conclui, "ocupo-me, enfim, da música de entretenimento".[108]

Do nosso ponto de vista, observamos que, antes de uma música de entretenimento, que de fato foi, esta produção musical - inicialmente das camadas populares da sociedade paulistana das primeiras décadas do século XX -, foi o choro, que permeou não só estes espetáculos de variedades ou de entretenimento, como esteve presente na música de concerto dessa época, como nas citadas obras que formam a *Suíte popular brasileira*, de Heitor Villa-Lobos. Portanto, desse ponto de vista, observamos que o choro possuiu essa circularidade ou dialogismo, conforme mencionamos anteriormente, ao se fazer presente em bares, circos, teatros, cinemas, chegando, enfim, ao repertório da música de concerto. Assim, nesse amplo horizonte de atuação, encontramos uma de suas principais riquezas e características históricas.

E foi nesse amplo horizonte de atuação que está situada a trajetória artística de Canhoto e seu diversificado universo musical, ao gravar de maxixes a Carlos Gomes, passando por tangos argentinos, marchas de carnaval, em proximidade com outras

---

[107] *Violão em tempo de concerto: Agustin Barrios*. Programa apresentado por Edelton Gloeden na Rádio USP-FM de São Paulo, em 11 mar. 1996.

[108] IKEDA, Alberto T. *Música na cidade em tempo de transformação. São Paulo: 1900-1930*. Dissertação (Mestrado em Artes) - USP, São Paulo, 1988, p. 4.

atividades artísticas, como o teatro, o circo e o cinema, até despontar como violonista e compositor e adentrar nas principais salas de concerto de São Paulo: o Teatro Municipal e o Conservatório Dramático e Musical.

Pelo que constatamos, esses espetáculos foram muito freqüentes em São Paulo até 1924 aproximadamente, época em que o rádio se consolida, fazendo, assim, com que a atividade musical adquirisse uma individualidade mais clara, por assim dizer, desvinculada de tais espetáculos. A partir desse momento, a música inserida nesses espetáculos ou festivais de variedades perde força e cede espaço a uma música popular que, aí sim, já se contrapõe com clareza à música erudita ou de concerto, momento este próximo ao de consolidação da atividade radiofônica enquanto veículo de massa, por volta do início dos anos 30. Neste sentido, vale observar que a divisão entre música popular e erudita no Brasil é "uma divisão que no Brasil só se constitui nos anos 30".[109]

Vale observar novamente, as citadas considerações de Alberto Ikeda a respeito "dos qualificativos clássica, popular, folclórica e primitiva, utilizados na sociedade ocidental e ocidentalizada" - que inclusive nos remetem ao caráter historicamente construído de certos conceitos, conforme observa Raymond Williams[110] -, e que "rotulam diferenciadamente a música produzida e utilizada por estamentos sociais distintos, ou por grupos étnicos". Estes conceitos, e aí nos parece ser o ponto central,

> [...] trazem em si uma espécie de valoração ideológica enquanto produto artístico, dentro de um critério de maior ou menor importância desses segmentos na pirâmide social, onde a música de concerto – também chamada clássica, erudita, culta ou séria – detém todos os atributos da 'verdadeira' ou 'boa' música, já que sempre esteve ligada às elites (nobreza, igreja e burguesia) no transcurso da história[111]

No que se refere à diferenciação entre música popular e erudita no Brasil, observamos tratar-se de uma reflexão pouco desenvolvida, segundo os documentos analisados por nosso trabalho de pesquisa, o que reforça a citada impressão de que "os trabalhos investigativos nessa área da história social e cultural que trata da música permanece pouco

---

[109] *A arte do violão: Américo Jacomino*. Programa apresentado por Fábio Zanon na Rádio Cultura FM de São Paulo, em 10 jun. 2006.

[110] WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979, p.17.

[111] IKEDA, Alberto T. *Música na cidade em tempo de transformação. São Paulo: 1900-1930*. Dissertação (Mestrado em Artes) - USP, São Paulo, 1988, p. 2.

explorado", principalmente em relação aos "temas relacionados à música popular".[112] Na realidade, conforme ressaltamos, podemos considerar que a diferenciação entre música popular e erudita, como "uma divisão que no Brasil só se constitui nos anos 30"[113], quando as formas de divulgação da música se desenvolveram substancialmente, sobretudo o rádio, o cinema e o disco, conceituação esta, que vai ao encontro das reflexões de Theodor W. Adorno, que considera a música popular um produto, "industrial" no que tange à sua "promoção e distribuição".[114]

Dessa forma, tanto pela citada "valoração ideológica" - segundo as citadas observações de Alberto Ikeda e que a nosso ver omitem o citado caráter circular do choro -, quanto pelo componente industrial, citado acima, não consideramos adequado o conceito de música popular, quando pensamos no choro. Assim, consideramos que o choro, pelo que foi colocado até aqui, se constituiu em um gênero musical híbrido[115], na medida em que mesclou influências européias, africanas e até indígenas, dialogando com diversas manifestações artísticas, tais como o circo, o teatro e o cinema - quando, inclusive, "a comunicação da música se fez predominantemente pela via direta – ao vivo – entre músico e o público", em razão do caráter "incipiente de veículos de comunicação como o disco e o rádio"[116], conforme ressaltamos anteriormente -, chegando a ser

---

[112] MORAES, José Geraldo Vinci de. *Metrópole em Sinfonia. História, cultura e música popular nos anos 30.* São Paulo: Estação Liberdade, 2000, p.27. Cabe mencionar o pesquisador José Ramos Tinhorão como um dos poucos autores a refletir sobre a conceituação do termo música popular, caracterizado como uma "criação contemporânea do aparecimento de cidades com um certo grau de diversificação social", e "composta por autores conhecidos e divulgada por meios gráficos, como partituras [...], fitas, filmes e vídeo-teipes" (TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música: da modinha à lambada*. São Paulo, Art Editora, 1991, p.7).

[113] *A arte do violão: Américo Jacomino*. Programa apresentado pelo violonista Fábio Zanon na Rádio Cultura FM de São Paulo, em 10 maio 2006. Ainda segundo Zanon, o mais apropriado em termos de caracterização e diferenciação dessa produção musical seria, "rural e urbano".

[114] ADORNO, Theodor W. *Sobre música popular.* Coleção Grandes Cientistas Sociais. São Paulo: Ática, 1994, p. 121.

[115] Segundo Nestor Cancline, a respeito da inadequação da "oposição entre o tradicional e o moderno, o culto, o popular e o massivo", observa: "É necessário demolir essa divisão em três pavimentos, essa concepção em camadas do mundo da cultura, e averiguar se sua hibridação pode ser lida com as ferramentas das disciplinas que os estudam separadamente: a história da arte e a literatura que se ocupam do culto; o folclore e a antropologia, consagrados ao popular; os trabalhos sobre comunicação, especializados na cultura massiva. Precisamos de ciências sociais nômades, capazes de circular pelas escadas que ligam esses pavimentos" (CANCLINE, Nestor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 2000, p. 19). Cabe ressaltar ainda, as citadas palavras de Régis Duprat, quando reflete sobre o surgimento do maxixe, como mais um exemplo de "gêneros híbridos", na medida em que se constitui a partir da mescla do lundu com a polca (*Maxixes*. Texto de contracapa: Régis Duprat. São Paulo, Copacabana discos, 1978. 1 disco sonoro, 33 1/3 rpm).

[116] IKEDA, op. cit.,. p. 98.

incorporado por formas musicais mais elaboradas, como nas citadas obras de Heitor Villa-Lobos, dentre outros exemplos, tudo isto, ainda nas primeiras décadas do século XX.